

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

«Il cerchio del gioco». Per un'edizione critica della 'Spiaggia' di Cesare Pavese

«Il cerchio del gioco». For a critical edition of 'La Spiaggia' by Cesare Pavese

ELEONORA GATTO

ABSTRACT

L'articolo ricostruisce la genesi del romanzo *La Spiaggia* di Cesare Pavese attraverso lo studio filologico del manoscritto e di altri corpora, conservati presso il Centro Studi "Gozzano-Pavese" di Torino. Grazie all'analisi delle varianti d'autore, si avanzano per la prima volta nuove ipotesi interpretative a partire dal titolo provvisorio, «Il cerchio del gioco», e da una copia del romanzo con dedica autografa a Mario Sturani.

PAROLE CHIAVE: Cesare Pavese, *La Spiaggia*, filologia d'autore, Mario Sturani

The article traces the genesis of the novel *La Spiaggia* by Cesare Pavese through the philological study of the manuscript and other corpora at the Centro Studi "Gozzano-Pavese" in Turin, unpublished until today. New theories about the novel interpretation are advanced starting from the original title, «Il cerchio del gioco», and from a copy of the novel with an original handwritten inscription to Mario Sturani.

KEYWORDS: Cesare Pavese, *La Spiaggia*, filologia d'autore, Mario Sturani

AUTORE

Eleonora Gatto ha conseguito nel 2024 la laurea magistrale in Letteratura, Linguistica e Filologia italiana presso l'Università di Torino, discutendo con Laura Nay una tesi dal titolo «Non è scheggia del monolito». Edizione critica de «*La Spiaggia*» di Cesare Pavese, alla quale è stata riconosciuta la dignità di stampa. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla narrativa italiana novecentesca, in particolare all'opera di Cesare Pavese.

eleonora.gatto195@edu.unito.it

Nel *Mestiere di vivere* alla data del 10 febbraio 1941 Cesare Pavese in un secondo momento annota a lapis in fondo alla pagina «18 genn. '41, finita la *Spiaggia*».¹ Con queste laconiche parole lo scrittore licenziava il suo quarto «romanzo breve», scritto a partire dal 6 novembre 1940, dopo la composizione di *Paesi tuoi*, *Il carcere* e *La bella estate*, ma pubblicato a puntate già nella primavera dell'anno successivo sulla rivista «Lettere d'oggi», a cura di Giambattista Vicari, e in volume per la medesima casa editrice nell'aprile 1942. Uscita ad appena un anno di distanza dall'esordio di *Paesi tuoi*, la critica accolse piuttosto freddamente la nuova prova letteraria di Pavese, cercandovi – inutilmente – una sorta di continuazione ideale di temi e ambientazioni con le vicende di Talino e Gisella e scoprendovi, invece, un gruppo di amici borghesi, il «crocchio genovese» del racconto, che trascorre il mese d'agosto sulla Riviera ligure. Se tali erano le aspettative e questo il metro di paragone (il selvaggio, il villano, la violenza e il sangue, inseriti nella cornice della «collina-mammella»), ben si comprende la scarsa considerazione cui è stata condannata *La Spiaggia* all'interno di un dibattito critico talvolta alimentato anche da Pavese medesimo che spesso, perfino a distanza di anni, com'è noto, liquidò la sua opera come un «romanzetto che poi nel corso della stesura s'insabbiò e non merita di certo di essere pubblicato per intero»,² una «scheggia» estranea al «monolito», un «romanzetto non brutale, non proletario e non americano», «una franca ricerca di stile»,³ a tal punto che l'opera non fu ristampata fino al 1956, passando anche più tardi quasi sotto silenzio. Tuttavia una più attenta lettura della corrispondenza con Vicari suggerisce uno scenario ben diverso da quello desunto dai commenti dell'autore che – è bene ricordarlo – «gode a mortificarsi ed essere ancora più severo del dovuto».⁴ A partire dalle prime lettere che indirizza all'editore romano, infatti, Pavese dimostra una minuziosa cura per il suo romanzo in ogni fase del progetto editoriale: egli ritorna ossessivamente – come è solito fare – sulle carte del manoscritto, contesta alcune correzioni di forma (tra tutte la sostituzione del «Lei» con il «Voi» di cortesia per eludere la censura dell'epoca), segue da vicino il lavoro del tipografo «molto allegro»⁵ e detta precise indicazioni riguardo l'impaginazione e il soggetto della copertina che, stando al suo desiderio, dovrebbe anticipare il tema principale del romanzo, quel senso di «solitudine fantastica in mezzo alla folla»,⁶ chiede con insistenza di rivedere le bozze

¹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950. Edizione condotta sull'autografo*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014, (1 ed. 1990), p. 219.

² ID., *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 601 (i corsivi sono sempre dell'autore).

³ ID., *L'influsso degli eventi*, in ID., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1973, p. 224.

⁴ D. LAJOLO, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, prefazione di A. Bajani, Minimum fax, Roma 2020, p. 303.

⁵ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944* cit., p. 607.

⁶ Ivi, p. 614.

e di avere indietro manoscritto e dattiloscritto, mentre si occupa anche di stendere una prima bozza del contratto in cui, tra gli altri dettagli economici, si legge chiaramente che all'autore «resteranno i diritti di traduzione per ogni altro adattamento» alla pari della «proprietà letteraria sull'opera»⁷ dopo due anni dalla pubblicazione.

È proprio alla luce di questa apparente incongruenza con il resto della narrativa pavesiana che è interessante indagare *La Spiaggia* per poi scoprire – senza sorpresa – che si tratta di un tassello fondamentale nella costruzione del «simbolo immaginoso» perché, come ha dimostrato Guglielminetti, rappresenta «la possibilità di portare la tecnica dell'“immagine racconto”, anche laddove il “goffo” e la “mammella” non allignano di necessità, ma anzi, se vi appaiono, sono gestiti da chi appartiene al “civile”, e non al rustico o che dir si voglia».⁸ A ragion veduta diventa allora estremamente significativa la consultazione delle carte manoscritte del romanzo per fugare ogni dubbio sulla sua collocazione all'interno della cronologia pavesiana, studiare da vicino il metodo di lavoro dello scrittore e allo stesso tempo avanzare nuove ipotesi interpretative. La filologia d'autore, infatti, diventa un utilissimo e imprescindibile strumento per la critica letteraria se, oltre a proporre una ricostruzione del testo inteso come organismo in continua evoluzione per mezzo dall'apparato delle varianti, viene messo al servizio dell'interpretazione.

La famiglia dei testimoni della *Spiaggia* comprende un manoscritto (*M*), completo, di 73 carte, appartenente al Fondo Einaudi con segnatura F.E. 13.2 (Romanzi I), e un dattiloscritto (*D*), acefalo, mancante cioè dei primi quattro capitoli iniziali, custodito nel Fondo Sini (A.P. I 4), entrambi conservati presso il Centro Studi Interuniversitario “Guido Gozzano-Cesare Pavese” di Torino. A questi due testimoni si aggiungono alcune altre carte preparatorie, anch'esse conservate nel Fondo Einaudi in una cartellina dal titolo «*Cartella: Fallimenti '41 - e '42 - e '47 | Contiene un'altra cartella: Frammenti staccati, che contiene [...]*», che illustrano le diverse prove e fasi di riscrittura di brani poi modificati o interamente espunti dal progetto finale (F.E. 11 II.12, F.E. 11 II.14, F.E. 11 II.20, F.E. 11 II.21).

Come ha osservato Mariarosa Masoero – la prima a darne una descrizione nell'edizione Pléiade del 2000 – tutte le carte del manoscritto della *Spiaggia* misurano uniformemente mm 220 × 215, sono vergate con inchiostro blu su *recto* e *verso*, ad esclusione delle cc. 1, 25, 29, 43 segnate solo sul *recto*, e presentano una numerazione autografa e a lapis sul *recto* in alto a destra (solo raramente a penna), per numeri dispari, e del tutto omessa alle cc. 64, 65, 69, 72, 73. In un secondo momento, a

⁷ Ivi, p. 619. Due settimane prima Pavese aveva già chiarito a Vicari: «Resta inteso che fra due anni sarò libero di ristampare, se crederò, il volume dove vorrò. Mi riservo pure tutti gli eventuali diritti di traduzione» (ivi, p. 616).

⁸ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, in C. PAVESE, *Tutti i Romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 2000, pp. XX-XXI.

partire dal frontespizio, una mano apocrifa ha trascritto a matita in basso a sinistra di ogni carta la numerazione delle pagine preceduta dalla sigla «F.E.» che indica il Fondo presso cui tali carte sono state conservate.⁹ I capitoli del romanzo sono invece segnalati e separati da tre asterischi (ad eccezione del capitolo iniziale che non è introdotto da nessun segno diacritico, del III che presenta due asterischi uno sopra l'altro, dell'VIII, in cui il motivo grafico è ripetuto due volte e del IX, preceduto da un solo asterisco nella nuova pagina, da tre in chiusura della carta precedente), mentre a lapis sono state aggiunte da Pavese le numerazioni dei capp. V, VII, VIII, IX e X. Custoditi per lungo tempo in una cartellina arancione presso il Fondo Einaudi nel faldone che reca l'etichetta «Romanzi I», i fogli sono stati preservati da gravi segni di usura, sicché il lavoro dell'editore circa la ricostruzione del testo non si rende necessario, fatta eccezione per pochi casi imputabili alla grafia dubbia o alle ripetute cassature operate da Pavese che rendono illeggibili le parole. Tuttavia le carte presentano segni di piegatura a metà (alcuni anche a croce), anche se oggi sono conservate interamente distese, una filigrana sottile e ingiallita che solo in alcuni casi è ormai lisa, spesso lungo la linea di piegatura (come nel caso delle cc. 1-3), e i margini inferiore e destro consunti, talvolta frastagliati, come si osserva con particolare chiarezza nel caso del frontespizio, mentre la carta dei fogli non presenta righe o margini preesistenti. La scrittura, in inchiostro blu scuro, è generalmente chiara e leggibile: tutte le pagine vergate rigorosamente in corsivo risultano essere di mano dell'autore e non ci sono indicazioni che suggeriscano l'intervento di una mano estranea sul testo, fatta eccezione per la numerazione apocrifa delle carte. In parecchi punti sono presenti numerosissime varianti sostitutive (più rare quelle alternative), aggiunte, cancellature o correzioni di mano dell'autore che spesso alterano significativamente la lezione originaria. L'esame delle carte e delle varianti, infatti, dimostra il lungo e instancabile lavoro di revisione portato avanti da Pavese secondo il suo consueto ritmo febbrile che a volte si rispecchia anche nella calligrafia o nella scelta repentina di eliminare integralmente parti consistenti del testo iniziale. Consultando il manoscritto, difatti, si notano con assidua frequenza carte particolarmente tormentate o perché quasi interamente cassate e sostituite da un foglio pulito in cui si registra la lezione definitiva (è il caso della c. 25r [46 bis]) o perché gremite di correzioni plurime, aggiunte in interlinea, segni di spostamento o inversione, cassature e passi riscritti più e più volte, spesso in interlinea superiore e talvolta con frecce che rimandano ad un punto del testo salvaguardato dalle cassature da cui proseguire la lettura. Tuttavia, procedendo per un rapido confronto tra i diversi capitoli che costituiscono il romanzo, si può facilmente notare come le carte relative ai capp. II, IV e VI siano

⁹ Per distinguere la numerazione di Pavese da quella inserita dall'archivista in questa sede si adotta l'uso delle parentesi quadre per indicare quella autografa.

sensibilmente più tormentate di altre e siano state spesso oggetto di continua titubanza sfociata in molteplici prove di riscrittura e conseguenti cassature sovrapposte o intrecciate su più livelli. In particolare riconoscono rifacimenti plurimi alcune parti del cap. II, gli inizi dei capp. III, IV, X e i finali dei capp. II, VI e IX, a differenza del cap. XI in confronto agli altri sembra aver conosciuto una stesura più serena e lineare. In altre parole il minuzioso lavoro di correzione del manoscritto, come testimoniato anche dalla vivace corrispondenza con l'editore Vicari, non risparmia nessuna carta di *M* e l'intero codice mostra continue cassature e interventi testuali, al pari di varianti sostitutive registrate nel rigo o in interlinea superiore (meno frequenti quelli in interlinea inferiore).

Tra le caratteristiche esterne del manoscritto spicca anche una prima versione del titolo che, seppur lontano dalla sua forma definitiva, permette di fare alcune considerazioni sulle corrispondenze tra episodi e personaggi della vicenda, nonché sul romanzo stesso. Sul frontespizio in alto a destra, infatti, campeggia a penna blu e poi ripetuto alla c. 2 in occhiello «Il cerchio del gioco», inserito in un rettangolo disegnato a mano libera con la stessa penna e accompagnato a lapis dalle due date di stesura: «6 nov. '40-18 genn. '41». Sempre a matita, probabilmente risalente ad un secondo momento, contemporaneo alle date, è trascritto il titolo nella sua forma definitiva in corsivo minuscolo, ma è soltanto sull'ultima carta, il cui *verso* con la piegatura del fascicolo funge da copertina, che spicca il titolo «La Spiaggia» ad inchiostro nero e in stampatello maiuscolo, seguito ancora una volta dalla ripetizione delle date in occhiello, questa volta generiche («nov. '40-genn. '41»), così come confermano anche le carte del dattiloscritto. È difatti un gioco circolare quello che coinvolge ed esclude a turno le situazioni e i personaggi del romanzo, tra tutti il professore e Berti, ai quali Pavese sembra prestare molto di suo, come confermano anche le cc. 72 *r* e *v* e 73*r* di *M* che ospitano l'indice e il sommario a tratti scopertamente autobiografici (si vedano gli esempi: V. «Scherzare mio»; «Notte noi tre»; VI. «C'è imbarazzo (non lo presento)»; «Vista (io) amante Berti»; VII. «Lui sa i segreti di Clelia (delusione mia)»; VIII. «Mio rancore»; «Berti discute - Io con lui -»; «Io, Doro e Clelia»; IX. «Battibecco *quérelleur* tra Guido, Clelia, io, Loggia»; «*Rivelo che Berti l'ama*»; XI. «Né tu né io. Infelicità mia (Guido solo, Berti solo = io solo)»). Più in generale il professore, alla pari di altri personaggi pavesiani, rimane irrimediabilmente distaccato dal flusso della vita che si compie e, non riuscendo a prendervi parte in modo attivo, osserva impotente la vicenda che si svolge sotto i suoi occhi. Il motivo della finestra, infatti, è una costante nella simbologia pavesiana che, spiraglio d'apertura e al tempo stesso d'isolamento, favorisce l'introspezione e lo straniamento come uniche modalità esperienziali e partecipative nell'ambiente marittimo. A tal proposito si pensi alle prime righe dei capp. VI e VII, in cui è facile trovare affinità con il protagonista del *Carcere* e il Pavese confinato a Brancaleone, per i quali il mare non

è mai motivo di consolazione ma sempre elemento di ostilità. Eppure anche la collina, luogo natio di Doro e il professore, conferisce la medesima sensazione di straniamento: «a fare quei discorsi in italiano mi pareva di essere un intruso»; «A nulla servivano adesso chiacchierate e confidenze (*segue* le serate di discorsi interminabili *cass.*) che c'eravamo scambiati sui marciapiedi di Torino! Ero quasi un estraneo»; «Rievocarono tutti infuocati certe loro feste del paese (*segue* festicciole giovanili *cass.*)», come si legge tra le carte cassate di *M*. In altre parole i singoli ambienti diventano piccole cerchie esclusive che relegano gli «estranei» ai propri confini da cui osservano una vita che sfiorano soltanto senza mai esserne inglobati. Il professore, ad esempio, chiarisce fin dall'inizio di non voler soggiornare alla villa, trova una camera in affitto, non entra in acqua né con Doro né con Clelia, rifiuta l'invito insistente di Berti («-Venga in mare, professore [...] – Non c'è nessuno. [...] – Venga in mare, professore [...] Il mare è grande»)¹⁰ e si accontenta di Ginetta («Ma era una donna Ginetta?»).¹¹ Alla pari del professore il suo ex alunno Berti: ha affittato una stanza che dà su un viottolo con l'ulivo e, nonostante la sua assidua presenza, non viene presentato al «crocchio» sulla spiaggia ma solo al locale da ballo, luogo più neutrale vista l'assenza di Clelia. I loro ambienti, d'altronde, sono la stanza del professore, la trattoria, dove pranzano quasi ogni giorno insieme, e l'ulivo che Clelia alla fin fine non vedrà mai. La villa della coppia, al contrario, è teatro di cene e chiacchiere mondane, di cui però non si dà descrizione accurata, sicché le scene sono sempre ambientate all'esterno, in giardino o sul balcone, mentre il professore fin dall'inizio rimane sempre sulla soglia.¹² In una sola occasione è ammesso all'interno, quando, cioè, dopo aver appreso sul cancello la notizia della gravidanza, entra in casa e trova Clelia ormai impegnata a fare i bagagli per Genova. Sarà difatti proprio la partenza di Clelia a permettere l'ingresso ufficiale nel «crocchio» a due membri fino a quel momento tenuti distanti, se non nascosti: Nina, che per la prima volta in compagnia di Guido siede al tavolo con gli altri (cap. XI), e Berti, che Guido riaccetta «pur di distrarsi», come si legge ancora alla c. 73r.

Non è da meno Clelia che, se da una parte risolve sé stessa in un legame sintonico con il mare, alla pari di una metonimia o di una *reductio ad unum*, ed è a capo della «repubblica di donne», dall'altra non è immune dalla condizione di separatezza dal mondo che ha sperimentato già da bambina, quando descrive il palazzo dello zio come «un vecchio palazzo con affreschi e broccati, invetriato come un museo, che

¹⁰ C. PAVESE, *La spiaggia*, Einaudi, Torino 2017, p. 60.

¹¹ Ivi, pp. 81-83.

¹² Si pensi al cap. III, in cui, dopo la cena sul balcone, si legge: «[...] in quel momento Clelia mi chiamò. – Di che umore è Doro? – mi chiese attraverso la porta socchiusa della stanza. – Buono, – balbettai senza entrare. – Sicuro? Clelia venne sulla porta aggiustandosi i capelli. Mi cercò con gli occhi nella penombra dove l'aspettavo» (ivi, p. 26). In *M* si legge una correzione poi cassata: «[...] nella penombra della stanza buia (*agg. interl.*) dove era».

visto dalla strada faceva campo sul mare, e aveva grandi finestre impiombate» che in una prima stesura in *M* erano «a vetri doppi» per poi diventare, in un secondo momento, «grandi finestre impiombate da cui s'intravedeva un viottolo scalcinato e deserto» – aggiunte che in entrambi i casi accentuano ancor di più il senso di distanza e solitudine, già espresso dagli aggettivi «invetriato» e «impiombate». Interessante notare, però, che tanto dal palazzo dello zio, quanto dalla casa paterna tra le inferriate del cancello si scorge in lontananza una via di fuga, il mare (ancora nel manoscritto, al cap. IV, Guido afferma che «la gran cosa del mare è l'effetto calmante»). È pur sempre vero, infatti, che Clelia a differenza degli altri personaggi trova la sua sublimazione nel mare, un'agognata e intima solitudine di cui non è vittima, ma iniziatrice come in un culto segreto ed estatico («La compagnia del mare mi basta. Non voglio nessuno. Nella vita non ho niente di mio. Mi lasci almeno il mare»,¹³ che nel manoscritto aveva prima conosciuto la versione poi cassata: «Faccio tutto con gli altri»). Una natura equorea – questa – che non può non far pensare all'Esterina montaliana, la quale, tuffandosi dallo scoglio, segna un insanabile distanza tra lei e «la razza / di chi rimane a terra»,¹⁴ Doro e tutti gli altri, così come è altrettanto intrigante notare che in *M* si fa spesso riferimento a Clelia come alla «signora della giacchetta bianca» alla pari della «bianchezza» del mare.¹⁵ Ed è ancora il manoscritto a fornire per bocca di Clelia esempi di cassature sulla difformità degli ambienti della coppia (siamo ora al cap. VI): «– Dice che è stufo (*in interl. sup. stanco cass.*) del mare sempre orizzontale e che ha rivisto un paese più bello. Pensare che a me piace tanto»; «Può darsi. Ma lui dice che il suo paese è bello soltanto a ripensarci. Io non sarei capace» che prima della redazione definitiva conosce altre stesure poi eliminate: «è bello ripensarci da lontano *cass.* → gli piace (*agg. interl. cass.*) ripensarci».

Attraverso questa fitta trama di significati sottesi e allegorici, in parte già mitici, dunque, Clelia è il vero catalizzatore della *Spiaggia*, mentre gli uomini sono semplici comparse nell'esclusiva «repubblica di donne» («Manca un uomo e nessuno ci bada; manca una Mara qualunque, e un crocchio si sfascia»),¹⁶ a tal punto da diventare lei stessa, come ha notato Sichera, una sorta di «moderna sacerdotessa di Eros» che intrattiene «una serie di conversazioni sul tema dell'amore e del rapporto fra l'uomo e la donna, [...] attorno ad un nucleo di personaggi ben definito, ovvero il "terzetto" degli amici».¹⁷

¹³ Ivi, p. 52.

¹⁴ *Falsetto*, vv. 50–51; E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2003, p. 22.

¹⁵ Su questa piena corrispondenza tra Clelia-Afrodite, si rimanda al saggio di A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015.

¹⁶ C. PAVESE, *La spiaggia* cit., p. 50.

¹⁷ A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture* cit., p. 198.

Da questo punto di vista si rivela, allora, altrettanto fortunato il lavoro di ricerca filologica condotto anche al di fuori dell'Archivio pavesiano che ha portato alla luce un altro testimone in grado di confermare le interpretazioni già ipotizzate da Lajolo e Wlassics tanto sui personaggi quanto sul motivo ispiratore dell'intero romanzo. Su una delle copie della *Spiaggia* stampate su carta speciale che Vicari aveva promesso e inviato a Pavese all'indomani dell'uscita in volume, lo scrittore nell'aprile del '42, regalando il romanzo all'amico Mario Sturani, trascrive una curiosa dedica a lui rivolta: «Doro non sei tu. | Cesare Pavese | apr. '42».¹⁸ Soltanto sette anni prima, infatti, Sturani aveva sposato Luisa Monti, figlia del «profe» Augusto Monti, e proprio nel 1940 sarebbe nato il loro secondo figlio, Enrico Sturani, e non a caso, verrebbe da dire, il romanzo di Pavese si conclude con l'annuncio di una gravidanza che pone fine non solo alla vacanza in Riviera, ma anche alla presunta crisi matrimoniale di Doro e Clelia. L'ipotesi della maternità pare essere presente nella mente di Pavese fin dall'inizio, quando alla carta 4v di *M* (cap. II), durante l'episodio della scappata alle colline, trascrive e poi cancella: «Tacemmo per un pezzo. Il cameriere non veniva. – Hai la faccia di chi aspetta un bambino, – dissi finalmente. Doro stravolto –», lasciando di fatto incompleto il periodo. Si tratta di un'altra variante suggestiva per il nostro discorso perché, a differenza della versione definitiva, in questa prima stesura è il professore a presagire e ad annunciare la notizia dell'imprevista gravidanza di Clelia, sebbene sottoforma di una battuta, rendendosene quindi in qualche modo protagonista attivo e scoprendo finalmente la verità per sua stessa mano. Nel romanzo, invece, tiene banco il commento dell'amico Guido, secondo cui ogni artista è incapace di «contentare la moglie»,¹⁹ ricalcato dall'infelice battuta di Ginetta, e la scoperta dell'imminente maternità, annunciata soltanto nell'XI capitolo, è accolta

¹⁸ Del volume in questione si ha notizia grazie al lavoro di ricerca e collezionismo di "Letteratura tattile – Studio bibliografico", fondato nel 1998 e iscritto all'ALAI e all'ILAB. Il fascicolo dedicato allo scrittore langarolo, intitolato *Cesare Pavese. La letteratura come mestiere*, alla sezione della prosa si legge la seguente descrizione filologica: «*La spiaggia* di Cesare Pavese, Roma, Collezione di Lettere D'Oggi, 1942, cm 20×14.5, pp. 104, broccia editoriale». L'esemplare si può consultare al link: <https://www.letteraturatattile.it/wp-content/uploads/2018/10/pavese-web-per-invio.pdf>.

¹⁹ C. PAVESE, *La spiaggia* cit., p. 37. Nelle carte poi espunte (FE. 11 II. 14), però, la riflessione di Guido in materia proseguiva, arrivando a coinvolgere ogni intellettuale. In queste righe poi non integrate si legge: «Allora Guido mi raccontò l'aneddoto di un suo amico, buonissimo giornalista di Genova che, quando un certo scrittore pubblicava un grosso libro, lui ne contava le pagine e diceva: – Tante ne avanza la moglie –. Ridemmo insieme, imbarazzati, e poi gli chiesi se dunque bisognava smettere ogni lavoro perché insomma anche quel giornalista lavorava di cervello». Questa identificazione con l'amico pittore permette altresì di allargare lo sguardo e farsi cogliere da alcune suggestioni artistiche, soprattutto se si tiene a mente che proprio Sturani dipinse nel 1936 una tempera profeticamente intitolata *Spiaggia*. L'opera (cm 18×22.5), come si legge nel catalogo di riferimento, è stata esposta in occasione della mostra *Mario Sturani. Opere tra il 1923 e il 1936*, tenutasi tra l'aprile e il maggio 1978 presso la Galleria d'arte Martano di Torino, ma di cui sfortunatamente non è stato possibile scovare notizie più recenti.

dalla coppia con vergogna («– Non le faccio schifo?» – disse [Clelia]») ²⁰ e stupore («– È come giocare al lotto, – disse Doro. – Uno si è messa la bolletta in tasca e non ci pensa più»), ²¹ mentre il professore, sbigottito, ne è informato da Doro e sarà lui stesso a doverlo rivelare a Berti che nella solita trattoria «giocherella [e] riceve il colpo con riso scemo. Atterrato» (c. 73r).

Non solo. È lecito interrogarsi anche sul significato che avrebbe assunto l'intero capitolo se questa versione fosse stata mantenuta fino all'edizione a stampa. Se ciò fosse accaduto, potremmo allora ipotizzare una fuga alle colline che ha quasi il sapore di un addio definitivo alle proprie radici, un ritorno che diventa l'atto conclusivo di quella parte della propria vita che ora più che mai sarebbe «trapiantata nell'ambiente della moglie». ²² In effetti, a proposito del «cerchio del gioco», il binomio mare-terra appare come elemento strutturale del rapporto tra Clelia-Doro, nonché dell'intera *Spiaggia*, a tal punto che per la prima volta la bipolarità determinata dalla coppia antitetica, che secondo Fernandez contrassegna «la sorte di tutti gli eroi di Pavese», ²³ in qualche modo qui si risolve e trova la sua sintesi nella maternità che fa riavvicinare il mare alla terra, non più in binomio inscindibile con la morte ma potenza vitale e creativa. Un matrimonio che il professore continua a non spiegarsi, come leggiamo alla c. 48r [87r] del cap. VII, righe poi cassate:

Conclusi che Doro sapeva che Clelia *cass.*; → E com'era (*in interl. sup.* andassero d'accordo, *corr. su* andavano, *cass.*) lui, chiuso e indocile, e Clelia aperta con tutti, strano *cass.* → E come andassero d'accordo, lui chiuso e docile, e Clelia *cass.* → Poco dopo *cass.* → Conclusi che il segreto di Clelia era di *cass.*,

un passo lasciato in sospeso che sembra far eco con l'inizio del periodo, in cui si legge sotto una cassatura: «Mentre parlavano di Mara, io ritornai sulla scoperta e mi provavo a chiarirmela (*corr. su* chiarirla)» che non offre ulteriori indizi. È indubbio, dunque, che tutto il romanzo sia costruito intorno a Clelia e ad atmosfere rarefatte, al non-detto che permea dall'interno i rapporti, una verità celata e incoglibile, vis-suta e trasfigurata o nella comunione col mare o attraverso il *medium* artistico. È questa la vera trama del romanzo che si chiarisce nella mente di Pavese fin dall'inizio, quando l'«1 nov. 40», impugnando la penna blu, sul solo *recto* di un cartiglio (F.E. 11.II 12), annota appena otto frasi come *incipit* del racconto («Comincerò con un'idea»), subito cassato anche nella sua seconda proposta più narrativa («Prima di

²⁰ Ivi, p. 84.

²¹ *Ibid.*

²² C. PAVESE, *La spiaggia* cit., p. 3.

²³ D. FERNANDEZ, *L'Échec de Pavese*, Grasset, Paris 1967, p. 32.

Doro, vidi Clelia»), per lasciar spazio nelle restanti righe ad un pensiero – questo non cassato – dell'amico che funge da filtro dell'intera vicenda:

Doro dice sempre che quanto più si è sinceri tanto più si sente il bisogno di recitare. Basta un niente – dice lui – un semplice ritocco, una virgola di rossetto, due parole ben messe, e una scemetta ch'era una noia diventa qualcosa di bello, di vivo.

Io non ci credo, ma Doro

Tornando all'esame del manoscritto, dunque, è evidente come a guidare la severa mano correttoria di Pavese sia il principio di alleggerimento della frase tanto nel lessico (sostantivi e aggettivi su tutti) quanto nella sintassi. Nel passaggio da *M* al testo a stampa, per esempio, l'autore interviene ad eliminare intere battute di dialogo e descrizioni dal sapore eccessivamente narrativo, come attestano le diverse prove di riscrittura e di ritmo cui viene più volte sottoposto il cap. II, le cui carte sono senza dubbio tra quelle più tormentate dell'intero codice. Ne sono un esempio quei passi riguardanti le colline di Doro, in cui la lezione definitiva, «Si fermò posandomi la mano sulla spalla», precede una descrizione riscritta due volte alla c. 8r [13r] e di cui non si hanno più tracce perché interamente cassata:

Si fermò posandomi la mano sulla spalla, e tornando a spaziare lo sguardo disse franco (*in interl. inf.* con tono inventato *cass.*): – Quest'è un'ora che fa piacere essere al mondo. Mi piaceva da ragazzo come adesso. C'è il fresco, c'è la campagna, e ci sono le piante in cima a quelle colline che pensavo sempre di correre un giorno fin lassù a toccarle, a buttarmi per terra e guardare di là la nostra casa. | – Ci siamo stati, mi pare, una volta.

Nel fitto processo di emendamento e revisione cui sottopone scrupolosamente ogni parola del romanzo si osserva anche che Pavese adotta spesso un procedimento circolare o altalenante, in cui la prima proposta, momentaneamente rifiutata e cassata, viene poi riammessa come definitiva dopo molteplici varianti sostitutive (limitatamente al capitolo in questione: «fare» / «sfogarmi» • «fare»; «di politica» / «dell'estate» • «di politica»; «brezza» / «vento» • «brezza»; «cosa» / «caratteristica» • «cosa»; «posandomi» / «gettandomi» / «posandomi»; «il brigadiere» / «la madre» / «il cognato» / «la madre» • «il brigadiere»). Un procedimento – questo – che pur trovando qui una sua prima significativa attestazione non sarà esclusivo della *Spiaggia*, ma sarà adottato anche nelle opere successive come sistema di lavoro ben collaudato, come testimoniano gli autografi di cui oggi disponiamo, vera e propria officina preparatoria in cui vengono saggiate e orchestrate in modo attento e a tratti maniacale tutte le soluzioni possibili. Un esempio significativo si registra fin dalla chiusa del cap. I in cui Pavese valuta a più riprese l'ipotesi di descrivere l'arrivo del

professore in stazione dopo la cartolina di Doro («“Vieni che diavolo. Finalmente”» *cass.* → «“Finalmente. Vieni che diavolo. Ti aspettiamo.” Quando il treno rallentò nella stazioncina tra le rocce, dovetti fare uno sforzo per non correre al finestrino come un ragazzo; e ciò mi riuscì») per poi decidere a favore dell’espunzione. Questa prima versione diventa ancora più interessante se messa a confronto con la prima carta di FE 11 II.20, un *corpus* composto da sole tre carte scritte *recto* e *verso*, ad eccezione dell’ultima, vergata solo sul *recto*, delle medesime dimensioni di *M*, ma prive di datazione e numerazione autografe (fatta eccezione per la solita numerazione dell’archivista), ragion per cui risulta impossibile stabilire se facessero originariamente parte del manoscritto o se siano piuttosto da considerarsi fogli di brutta paralleli a *M*. Come si diceva, il *recto* della c. 1 ospita un primo abbozzo dell’avvio del romanzo in cui si racconta il viaggio in treno del professore, le sue sensazioni sull’imminente vacanza in Riviera e la compagnia della coppia di amici – episodi di cui non rimarrà nessuna traccia nella versione ufficiale:

Per tutto il viaggio avevo provato un’agitazione e un’ansia – quasi una pena – sapendo dove mi portava quel treno, presentando che tra poco avrei cessato di essere solo e cominciato una vita di casi impreveduti, di lungo ozio, di possibilità assurde – la vita marina, cui la presenza di Doro e di Clelia avrebbe tolto ogni banalità e reso difficile e deliziosa insieme. Ho detto che non volevo fare il ragazzo, ma in realtà sarei stato più schietto se mi fossi messo tranquillamente al finestrino, come faceva qualche altro viaggiatore in arrivo. Rimasi seduto rimuginando con la chiara sensazione che fra qualche secondo, alzandomi per scendere, avrei fatto come chi si tuffa nell’acqua o apre una porta proibita.

Alla carta successiva Pavese saggia senza successo un’altra versione, di cui salverà soltanto le battute finali inserendole altrove (cap. III):

Venne incontro una donna castana e abbronzata, in calzoncini bianchi. Posai la valigia e le tesi le mani sopra la ringhiera. Era Clelia. Dopo l’orgasmo dell’arrivo, la piazzetta s’andava vuotando. Dalle finestre basse di una trattoria veniva un vocio assordante. – Venga con me al caffè. Ho degli amici, – disse Clelia. Traversammo la piazzetta, e mi guardavo intorno inquieto. – Doro è nei boschi, – disse Clelia, – dipinge il mare –. Si voltò camminando e spaziò gli occhi. – Merita. Lo guardi anche lei –. Si fermò.

Le carte di FE. 11.II 21, inoltre, registrano vari tentativi di descrivere la cena in villa tra il professore e la coppia di sposi, scena che conosce diversi rifacimenti in

altrettanti momenti della narrazione ma che non troverà poi spazio nel romanzo, come già anticipato:

Fu una cosa inaspettata, con Doro e Clelia, sul balcone della villa. Di lassù si vedevano le spume intermittenti fra gli scogli e ci arrivava il brusio di passanti invisibili. Doro, abbronzato e tranquillo, non mi fece grandi feste ma scorreva come se fossimo insieme da tutta l'estate. [...] Doro e Clelia mi aspettavano sul balcone della villa e mi fecero cenna di salire. Questa non me l'aspettavo, e mentre traversai la veranda pensai che Doro era proprio sempre lo stesso e che Clelia poteva vantarsi di essere stata l'unica, sinora, a comandarlo un poco. [...] Cenare lassù, fra le due facce amiche, parlando di me, chiedendo di loro, scherzando e rievocando il passato, era una gioia per me già scontata ma sempre nuova. Di lassù si vedevano le spume intermittenti fra gli scogli, e ci arrivava il brusio degli ultimi bagnanti. Mi parve anzi di discernere nel mare pallido il puntino nero di un nuotatore attardato.

In altri termini Pavese rifugge «il naturalismo implacabile»²⁴ e dove si accorge di essersi fatto prendere la mano con le descrizioni interviene impietoso a cassare interi paragrafi in cui quasi sempre non salva nulla. Proprio attraverso lo studio di queste carte di *corpora* minori, quantitativamente inferiori alla dimensione di *M* o *D* ma non per questo di qualità meno importante, è infatti possibile ricostruire il laboratorio dello scrittore, coerente con una ricerca stilistica, tematica e linguistica il meno possibile incline ai dettami dell'imperante naturalismo. «Perché il naturalismo-psicologico non ti basta? Perché è troppo povero. Non si ratta di scoprire una nuova realtà psicologica, ma di *moltiplicare i punti di vista* che riveleranno nella normale realtà una grande ricchezza. È un problema di costruzione (si risale al 16 nov. 1935!!)»,²⁵ scriveva Pavese nel *Mestiere* il 2 ottobre 1941 per poi aggiungere pochi giorni dopo: «Gli ambienti non saranno descritti, ma vissuti attraverso i sensi del personaggio – e quindi il suo pensiero e il suo parlare. Quello che ti disgusta come impressionismo, diventa così *bedingt* dal personaggio – vita in atto».²⁶ Sotto questo aspetto altre prove si rintracciano ancora in *M* e negli altri *corpora*. Alla c. 22r [41r] (cap. IV), per esempio, Pavese cassa un intero periodo troppo descrittivo e non privo di rifacimenti interni:

Per me, quelle giornate avrebbero potuto essere (*in interl. sup.* sarebbero state *cass.*) un paradiso. La mattina gironzolavo [per] le stradette rumorose e ancora

²⁴ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 118.

²⁵ Ivi, p. 231.

²⁶ Ivi, p. 230.

piene di frescura e mi godevo con avidità la frutta, i fiori, il disordine estroso e cordiale di quell'ozio cui la presenza del mare di là delle case dava un estatico (*in interl. inf.* frizzare di sempre nuova cornice. *cass.*) e frizzante rilievo. Ogni volta sbucavo sulla spiaggia con un'infantile sospensione di meraviglia. Poi arrivava Clelia, arrivava Doro, arrivavano tutti, e il mio piacere era di uscire a incontrarli dall'acqua che nessuno aveva ancora toccato. *cass.* → Sbucavo alla spiaggia al mattino, con un senso di contento.

così come sembra far fatica a trovare il giusto ritmo per introdurre il personaggio di Berti che in un primo momento presenta col nome di «Guidone» (F.E. 11.II.20), forse per contrapporlo a Guido e al suo *savoir-faire* con le donne:

Fu soltanto quando mi ero già allontanato, che mi accorsi, ripensandoci come a un motivo musicale che conoscevo una di quelle voci. Somigliava alla voce di un ragazzo, Guidone, un conoscente di famiglia cui avevo dato anche delle lezioni, tipo strambo e simpatico che solo a pensarci mi rimise in corpo il vecchio dubbio se valga la pena affliggere un giovane, fatto evidentemente per girare il mondo e menare spintoni, con delle squallide rimasticate d'idee cui non crediamo neppure noi, loro titolari. Mi dibattei per un poco nel disagio, seccato della mia dabbenaggine, ma del giovanotto mi ero già subito dimenticato perché sapevo benissimo che la famiglia dei suoi non aveva mezzi per villeggiare.

Sebbene Pavese lo avesse in parte sperimentato in *Paesi tuoi*, ad interessarlo non è il monologo interiore alla Joyce, né «quei procedimenti che Flaubert chiamava “i balli in maschera dell'immaginazione”»,²⁷ tipici del naturalismo francese, perché è intento a cercare, invece, pagina dopo pagina, racconto dopo racconto, un equilibrio tra conversazione e dialogo. Sotto questa luce *La Spiaggia* si svela tappa di capitale importanza nella costruzione della narrativa pavese poiché apre la strada alla struttura del *Diavolo* prima e di *Tra donne sole* dopo, i cui personaggi non sono scandagliati in ogni loro andito alla maniera di Balzac, ma prendono corpo attraverso il loro linguaggio che, così caratterizzato, tiene in vita l'intero piano narrativo del romanzo. Ed è proprio nella *Spiaggia* che Pavese lima questa tecnica, questo continuo gioco di equilibrismo tra la descrizione, ridotta al minimo, i dialoghi e le impressioni dell'io narrante che fa da unico filtro interpretativo della realtà. D'altronde è Pavese in persona a descrivere *La Spiaggia* come «uno sforzo di superare il naturalismo attraverso la costruzione di atmosfere psicologiche», dove «non accadono fatti straor-

²⁷ S. PAUTASSO, *Il laboratorio di Pavese*, in «Sigma», I, 3-4, dicembre 1964, p. 160.

dinari: [...] il piccolo mondo della spiaggia, il mare, la vacanza, sono, più che rappresentati, sottintesi in un dialogo fatto di risonanze. Quattro uomini si muovono intorno alla donna, e di ciascuno il particolare mondo è sentito come una presenza, un disagio al di là dei fatti». ²⁸ O, per dirla con le parole di Conrad, autore molto caro a Pavese: «Si scrive soltanto una metà del libro, dell'altra metà si deve occupare il lettore». ²⁹

Torna allora in mente il pensiero del 4 maggio 1946 che Pavese stesso aveva annotato nel *Diario* come cifra stilistica del suo «mestiere» di letterato e che una virtuosa filologia d'autore può cogliere in qualità di strumento critico-interpretativo: «È bello scrivere perché riunisce le due gioie: parlare da solo e parlare a una folla. Se ti riuscisse di scrivere senza una cancellatura, senza un ritorno, senza un ritocco – ci prenderesti ancora gusto? Il bello è forbirti e prepararti in tutta calma a essere un cristallo». ³⁰

²⁸ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944* cit., p. 620.

²⁹ J. CONRAD, *Lettera a Robert Bontine Cunninghame Graham*, 1897.

³⁰ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 315.